ГЕНРИК ИБСЕН

ДРАМЫ • СТИХОТВОРЕНИЯ

SHOUT
SHARE
IT

- В. Адмони
  - I
  - II
  - III
  - IV
  - V
  - VI

В. Адмони
Генрик Ибсен и его творческий путь

I

Творчество Ибсена связует века — в буквальном смысле этого слова. Его истоки — в завершающемся, предреволюционном XVIII веке, в шиллеровском тираноборчестве и в руссоистском обращении к природе и к простым людям. А драматургия зрелого и позднего Ибсена, при всей его глубочайшей связи с современной ему жизнью, намечает и существенные черты искусства XX века его сконденсированностъ, экспериментальность, многослойность.

Для поэзии XX века, по мнению одного из зарубежных исследователей, весьма характерен, в частности, мотив пилы — с ее скрежетом, с ее острыми зубьями. В своих незаконченных воспоминаниях Ибсен, описывая свои детские годы, подчеркивает то впечатление, которое производил на него непрерывный визг лесопилок, сотни которых с утра до вечера работали в его родном городке Шиене. «Читая впоследствии о гильотине, — пишет Ибсен, — я всегда вспоминал об этих лесопилках». И это обостренное ощущение диссонансности, которое проявил Ибсенребенок, впоследствии сказалось в том, что он увидел и запечатлел в своем творчестве кричащие диссонансы там, где другие видели цельность и гармоничность.

Вместе с тем изображение дисгармонии у Ибсена отнюдь не дисгармонично. Мир не распадается в его произведениях на отдельные, несвязанные фрагменты Форма ибсеновской драмы — строгая, четкая, собранная. Диссонансность мира выявляется здесь в пьесах, единых по своему построению и колориту. Плохая организация жизни выражается в превосходно организованных произведениях.

Мастером организации сложного материала Ибсен показал себя уже в молодости. Как это ни странно, на своей родине Ибсен первоначально был признан первым среди всех норвежских писателей не в качестве драматурга, а в качестве поэта — автора стихов «на случай»: песен для студенческих праздников, прологов к пьесам и т. п. Юный Ибсен умел сочетать в таких стихотворениях четкое развертывание мысли с подлинной эмоциональностью, используя цепочки образов, во многом трафаретных для того времени, но в достаточной мере обновленных в контексте стихотворения.

Памятуя призыв Г. Брандеса к скандинавским писателям «ставить на обсуждение проблемы» Ибсена в конце XIX века нередко называли постановщиком проблем. Но корни «проблемного» искусства в ибсеновском творчестве весьма

глубоки! Движение мысли всегда было исключительно важным для построения его произведений, органически вырастая в его пьесах из развития внутреннего мира персонажей. И эта черта также предвосхитила важные тенденции в мировой драматургии XX века.

II

Генрик Ибсен родился 20 марта 1828 года в маленьком городке Шпене. Его отец, состоятельный коммерсант, разорился, когда Генрику было восемь лет, и мальчику пришлось очень рано, еще не достигнув шестнадцати лет, начать самостоятельную жизнь. Он становится аптекарским учеником в Гримстаде городке, еще меньшем, чем Шиен, и проводит там свыше шести лет, живя в весьма нелегких условиях. Уже в это время у Ибсена складывается резко критическое, протестующее отношение к современному обществу, особенно обостряющееся в 1848 году, под влиянием революционных событий в Европе. В Гримстаде Ибсен пишет свои первые стихи и свою первую пьесу «Катилина» (1849).

Двадцать восьмого апреля 1850 года Ибсен переезжает в столицу страны Кристианию, где готовится к вступительным экзаменам в университет и принимает активное участие в общественно-политической и литературной жизни. Он пишет много стихотворений и статей, — в частности, публицистических. В пародийной, гротескной пьеске «Норма, или Любовь политика» (1851) Ибсен разоблачает половинчатость и трусость тогдашних норвежских оппозиционных партий в парламенте — либералов и лидеров крестьянского движения. Он сближается с рабочим движением, быстро развивающимся тогда в Норвегии под руководством Маркуса Тране, но вскоре подавленным полицейскими мерами. 26 сентября 1850 года в Кристианийском театре состоялась премьера первой пьесы Ибсена, увидевшей свет рампы, — «Богатырский курган».

Имя Ибсена постепенно делается известным в литературных и театральных кругах. С осени 1851 года Ибсен становится штатным драматургом вновь созданного театра в богатом торговом городе Бергене — первого театра, стремившегося развивать национальное норвежское искусство. В Бергене Ибсен остается до 1857 года, после чего он возвращается в Кристианию, на пост руководителя и режиссера образовавшегося и в столице Национального норвежского театра. Но материальное положение Ибсена в это время остается весьма плохим. Особенно мучительным оно становится на рубеже 60-х годов, когда дела Кристианийского норвежского театра начинают идти все хуже и хуже. Лишь с величайшим трудом, благодаря самоотверженной помощи Б. Бьернсона, удается Ибсену весной 1864 года покинуть Кристианию и отправиться в Италию.

Во все эти годы, как в Кристиании, так и в Бергене,

творчество Ибсена стоит под знаком норвежской национальной романтика — широкого движения в духовной жизни страны, стремившегося после многовекового подчинения Дании утвердить национальную самобытность норвежского народа, создать национальную норвежскую культуру. Обращение к норвежскому фольклору — вот основная программа национальной романтики, продолжившей и усилившей с конца 40-х годов патриотические устремления норвежских писателей предшествующих десятилетий.

Для норвежского народа, находившегося тогда в насильственной унии со Швецией, национальная романтика явилась одной из форм борьбы за независимость. Вполне естественно, что величайшее значение для национальной романтики имел тот социальный слой, который был носителем национальной самобытности Норвегии и основой ее политического возрождения — крестьянство, сохранившее свой основной жизненный уклад и свои диалекты, в то время как городское население Норвегии полностью восприняло датскую культуру и датский язык.

Вместе с тем в своей ориентации на крестьянство национальная романтика нередко теряла чувство меры. Крестьянский обиход до крайности идеализировался, превращался в идиллию, а фольклорные мотивы трактовались не в своем подлинном, подчас весьма грубоватом виде, а как чрезвычайно возвышенные, условно романтические.

Такая двойственность национальной романтики ощущалась Ибсеном. Уже в первой национально-романтической пьесе из современной жизни («Иванова ночь», 1852) Ибсен иронизирует над выспренним восприятием норвежского фольклора, характерным для национальной романтики: герой пьесы обнаруживает, что у феи норвежского фольклора — Хульдры, в которую он был влюблен, имеется коровий хвост.

Стремясь избегнуть фальшивой романтической приподнятости и найти более твердую, не столь иллюзорную опору для своего творчества, Ибсен обращается к историческому прошлому Норвегии, а во второй половине 50-х годов начинает воспроизводить стиль древней исландской саги с ее скупой и четкой манерой изложения. На этом пути особенно важны две его пьесы: построенная на материале древних саг драма «Воители в Хельгеланде» (1857) и народно-историческая драма «Борьба за престол» (1803). В стихотворной пьесе «Комедия любви» (1862) Ибсен язвительно осмеивает всю систему возвышенных романтических иллюзий, считая уже более приемлемым мир трезвой практики, не приукрашенный звонкими фразами. Вместе

с тем здесь, как и в более ранних пьесах, Ибсен намечает все же и некое «третье измерение» — мир подлинных чувств, глубоких переживаний человеческой души, еще не стершихся и не выставленных напоказ.

Усилившееся в конце 50-х и начале 60-х годов разочарование Ибсена в национальной романтике было связано и с его разочарованием в норвежских политических силах, противостоящих консервативному правительству. У Ибсена постепенно развивается недоверие ко всякой политической деятельности, возникает скептицизм, порой перерастающий в эстетизм — в стремление рассматривать реальную жизнь лишь как материал и повод для художественных эффектов. Однако Ибсен сразу же обнаруживает и ту душевную опустошенность, которую несет с собой переход на позиции эстетизма. Свое первое выражение это размежевание с индивидуализмом и эстетизмом находит в небольшой поэме «На высотах» (1859), предвосхищающей «Бранда».

III

Полностью размежевывается со всей проблематикой своих молодых лет Ибсен в двух философски-символических драмах большого масштаба, в «Бранде» (1865) и в «Пере Гюнте» (1867), написанных уже в Италии, куда он переезжает в 1864 году. За пределами Норвегии, в Италии и Германии, Ибсен остается более чем на четверть века, до 1891 года, лишь дважды за все эти годы посетив родину.

Как «Бранд», так и «Пер Гюнт» необычны по своей форме. Это своего рода драматизованные поэмы («Бранд» первоначально вообще был задуман как поэма, несколько песен которой были написаны). По своему объему они резко превышают обычный размер пьес. Они сочетают живые, индивидуализированные образы с обобщенными, подчеркнуто типизированными персонажами: так, в «Бранде» лишь часть персонажей наделена личными именами, а другие фигурируют под наименованиями: фогт, доктор и т. п. По обобщенности и глубине проблематики «Бранд» и «Пер Гюнт», при всей своей обращенности к специфическим явлениям норвежской действительности, ближе всего к «Фаусту» Гете и к драматургии Байрона.

Основная проблема в «Бранде» и «Пере Гюнте» — Судьба человеческой личности в современном обществе. Но центральные фигуры этих пьес диаметрально противоположны. Герой первой пьесы, священник Бранд, — человек необычной цельности и силы. Герой второй пьесы, крестьянский парень Пер Гюнт, — воплощение душевной слабости человека, — правда, воплощение, доведенное до гигантских размеров.

Бранд не отступает ни перед какими жертвами, не соглашается ни на какие компромиссы, не щадит ни себя, ни своих близких, чтобы выполнить то, что он считает своей миссией. Пламенными словами он бичует половинчатость, духовную дряблость современных людей. Он клеймит не только тех, кто ему непосредственно противостоит в пьесе, но и все социальные установления современного общества, — в частности, государство. Но хотя ему удается вдохнуть новый дух в свою паству, бедных крестьян и рыбаков на далеком Севере, в диком, заброшенном краю, и повести их за собой к сияющим горным вершинам, его конец оказывается трагическим. Не видя ясной цели на своем мучительном пути ввысь, последователи Бранда покидают его и — соблазненные хитрыми речами фогта — возвращаются в долину. А сам Бранд гибнет, засыпанный горной лавиной. Цельность человека, купленная жестокостью и не

знающая милосердия, также оказывается, таким образом, по логике пьесы осужденной.

Преобладающая эмоциональная стихия «Бранда» — патетика, негодование и гнев, смешанные с сарказмом. В «Пере Гюнте», при наличии нескольких глубоко лирических сцен, сарказм преобладает.

«Пер Гюнт» — это окончательное размежевание Ибсена с национальной романтикой. Ибсеновское неприятие романтической идеализации достигает здесь своего апогея. Крестьяне выступают в «Пере Гюнте» как грубые, злые и жадные люди, беспощадные к чужой беде. А фантастические образы норвежского фольклора оказываются в пьесе уродливыми, грязными, злобными существами.

Правда, в «Пере Гюнте» есть не только норвежская, но и общемировая действительность. Весь четвертый акт, огромных размеров, посвящен скитаниям Пера вдали от Норвегии. Но в наибольшей мере широкое, общеевропейское, отнюдь не только норвежское звучание придает «Перу Гюнту» его уже подчеркнутая нами центральная проблема — проблема безличия современного человека, исключительно актуальная для буржуазного общества XIX века. Пер Гюнт умеет приспособиться к любым условиям, в которые он попадает, у него нет никакого внутреннего Стержня. Безличность Пера особенно примечательна тем, что он сам считает себя особым, неповторимым человеком, призванным для необычайных свершений, и всячески подчеркивает свое, гюнтовское «я». Но эта его особость проявляется лишь в его речах и мечтах, а в своих действиях он всегда капитулирует перед обстоятельствами. Во всей своей жизни он всегда руководствовался не подлинно человеческим принципом — будь самим собой, а принципом троллей — упивайся самим собой.

И все же едва ли не главным в пьесе и для самого Ибсена, и для его скандинавских современников было беспощадное разоблачение всего того, что казалось Священным национальной романтике. Многими в Норвегии и Дании «Пер Гюнт» был воспринят как произведение, стоящее за границами поэзии, грубое и несправедливое. Ганс Христиан Андерсен называл его худшей из когда-либо прочитанных им книг. Э. Григ в высшей степени неохотно — по сути дела, только из-за гонорара — согласился написать музыку к пьесе и в течение ряда лет откладывал выполнение своего обещания. Притом в своей замечательной сюите, во многом обусловившей мировой успех пьесы, он чрезвычайно усилил романтическое звучание «Пера Гюнта». Что же касается самой пьесы, то чрезвычайно важно, что подлинный, высочайший лиризм присутствует в ней только в тех

сценах, в которых нет никакой условной национально-романтической мишуры и решающим оказывается чисто человеческое начало — глубочайшие переживания человеческой души, соотносящиеся с общим фоном пьесы как разительный контраст к нему. Это прежде всего сцены, связанные с образом Сольвейг, и сцена смерти Осе, принадлежащие к самым трогательным эпизодам в мировой драматургии.

Именно эти сцены в соединении с музыкой Грига позволили «Перу Гюнту» выступить во всем мире как воплощение норвежской романтики, хотя сама пьеса, как мы уже подчеркнули, была написана для того, чтобы полностью свести счеты с романтикой, освободиться от нее. Этой своей цели Ибсен достиг. После «Пера Гюнта» он полностью отходит от романтических тенденций. Внешним проявлением этого служит его окончательный переход в драматургии от стиха к прозе.

IV

Живя вдали от родины, Ибсен внимательно следит за эволюцией норвежской действительности, бурно развивавшейся в эти годы в экономическом, политическом и культурном отношении, и затрагивает в своих пьесах многие насущные вопросы норвежской жизни. Первым шагом в этом направлении была острая комедия «Союз молодежи» (1869), которая, однако, в своей художественной структуре во многом воспроизводит еще традиционные схемы комедии интриги. Подлинная ибсеновская драма с тематикой из современной жизни, обладающая особой, новаторской поэтикой, создается лишь в конце 70-х годов.

Но до того, в отрезке времени между «Союзом молодежи» и «Столпами общества» (1877), внимание Ибсена привлекают широкие мировые проблемы и общие закономерности исторического развития человечества. Это было вызвано всей атмосферой 60-х годов, богатых большими историческими событиями, завершением которых явилась франко-прусская война 1870–1871 годов и Парижская коммуна. Ибсену стало казаться, что надвигается решительный исторический перелом, что существующее общество обречено на гибель и будет заменено какими-то новыми, более свободными формами исторического существования. Это ощущение надвигающейся катастрофы, страшной и вместе с тем желанной, получило свое выражение в некоторых стихотворениях (особенно в стихотворении «Моему другу, революционному оратору»), а также в обширной «всемирно-исторической драме» «Кесарь и галилеянин» (1873). В этой дилогии изображена судьба Юлиана-отступника, римского императора, отрекшегося от христианства и пытавшегося вернуться к древним богам античного мира. Основная мысль драмы: невозможность возвратиться к уже пройденным этапам исторического развития человечества и вместе с тем необходимость синтезирования прошлого и современности в каком-то более высоком общественном строе. Говоря терминами пьесы, необходимо синтезирование античного царства плоти и христианского царства духа.

Но чаяния Ибсена не сбылись. Вместо крушения буржуазного общества наступил длительный период его сравнительно мирного развития и внешнего преуспеяния. И Ибсен отходит от общих проблем философии истории, возвращается к проблематике повседневной жизни современного ему общества. Но, уже раньше научившись не останавливаться на тех внешних формах, в которых протекает человеческое существование, и не верить

звонким фразам, приукрашивающим действительность, Ибсен отчетливо осознает, что и на новом историческом этапе внутри процветающего общества наличествуют болезненные, уродливые явления, тяжелые внутренние пороки.

Впервые Ибсен формулирует это в своем адресованном Брандесу стихотворении «Письмо в стихах» (1875). Современный мир представлен здесь в виде прекрасно оборудованного, комфортабельного парохода, пассажирами и командой которого, несмотря на видимость полного благополучия, овладевает беспокойство и страх — им кажется, что в трюме корабля скрыт труп: это означает, по поверьям моряков, неизбежность крушения судна.

Затем концепция современной действительности как мира, характеризующегося радикальным разрывом между видимостью и внутренней. сутью, становится определяющей для драматургии Ибсена — как для проблематики его пьес, так и для их построения. Основным принципом ибсеновской драматургии оказывается аналитическая композиция, при которой развитие действия означает последовательное обнаружение неких тайн, постепенное раскрытие внутреннего неблагополучия и трагизма, скрывающегося за вполне благополучной внешней оболочкой изображаемой действительности.

Формы аналитической композиции могут быть весьма различны. Так, во «Враге народа» (1882), где раскрывается трусость и своекорыстие как консервативных, так и либеральных сил современного общества, где очень велика роль внешнего, непосредственно разыгрывающегося на сцене действия, вводится мотив анализа в самом буквальном смысле этого слова — а именно, химического анализа. Доктор Стокман посылает в лабораторию пробу воды из курортного источника, целебные свойства которого он в свое время сам открыл, и анализ показывает, что в воде есть болезнетворные микробы, заносимые из сточных вод кожевенной фабрики,

Но особенно показательны для Ибсена такие формы аналитизма, при которых раскрытие сокровенных роковых глубин внешне счастливой жизни совершается не только путем снятия обманчивой видимости в данный отрезок времени, но и путем обнаружения хронологически далеких истоков скрытого зла. Отталкиваясь от наличного момента действия, Ибсен восстанавливает предысторию этого момента, добирается до корней того, что происходит на сцене. Именно выяснение предпосылок совершающейся трагедии, обнаружение «сюжетных тайн», имеющих, однако, отнюдь не только фабульное значение, составляет основу напряженного драматизма в таких весьма

отличающихся друг от друга пьесах Ибсена, как, например, «Кукольный дом» (1879), «Привидения» (1881), «Росмерсхольм» (1886). Конечно, и в этих пьесах немаловажно действие, синхронное тому моменту, к которому пьеса приурочена, как бы совершающееся на глазах у зрителей. И огромное значение имеет в них — в плане создания драматического напряжения — постепенное обнаружение истоков наличной действительности, углубление в прошлое. Особая мощь Ибсена как художника заключается в органическом соединении внешнего и внутреннего действия при цельности общего колорита и при предельной выразительности отдельных деталей.

Так, в «Кукольном доме» чрезвычайно сильны элементы аналитической структуры. Они состоят в организующем всю пьесу постижении внутренней сути семейной жизни адвоката Хельмера, на первый взгляд весьма счастливой, но основанной на лжи и эгоизме. При этом раскрывается и подлинный характер как самого Хельмера, оказавшегося себялюбцем и трусом, так и его жены Норы, которая сначала выступает как легкомысленное и полностью довольное своей участью создание, но на самом деле оказывается человеком сильным, способным к жертвам и желающим самостоятельно мыслить. К аналитической структуре пьесы относится и широкое использование предыстории, раскрытия сюжетных тайн, как важной движущей силы в развертывании действия. Постепенно выясняется, что Нора, чтобы получить взаймы от ростовщика Крогстада деньги, необходимые для лечения мужа, подделала подпись своего отца. Вместе с тем весьма насыщенным и напряженным оказывается и внешнее действие пьесы: нарастание угрозы разоблачения Норы, попытка Норы отсрочить момент, когда Хельмер прочитает письмо Крогстада, лежащее в почтовом ящике, и т. д.

А в «Привидениях», на фоне непрекращающегося дождя происходит постепенное выяснение подлинного существа той жизни, которая выпала на долю фру Алвивг, вдовы богатого камергера, а также обнаруживается, что ее сын болен, и обнажаются подлинные причины его болезни. Все отчетливее вырисовывается облик покойного камергера, развратного, спившегося человека, грехи которого — и при жизни его, и после его смерти — фру Алвинг пыталась скрыть, чтобы избежать скандала и чтобы Освальд не знал, каким был его отец. Нарастающее ощущение неминуемой катастрофы находит свое завершение в пожаре приюта, только что построенного фру Алвинг, чтобы увековечить память о никогда не существовавших добродетелях ее мужа, и в неизлечимом заболевании Освальда. Таким образом, и здесь внешнее и внутреннее развитие сюжета

взаимодействуют органически, объединяясь также исключительно выдержанным общим колоритом.

Особое значение для драматургии Ибсена в это время имеет внутреннее развитие персонажей. Еще в «Союзе молодежи» мир и Строй мысли действующих лиц, по сути дела, не подвергался изменению на всем протяжении пьесы. Между тем в драмах Ибсена, начиная со «Столпов общества», душевный строй главных персонажей обычно становится иным под влиянием событий, происходящих на сцене, и в результатах «заглядывания в прошлое». И этот сдвиг в их внутреннем мире оказывается часто едва ли не главным во всем сюжетном развитии. Эволюция консула Берника от жесткого дельца к человеку, осознавшему свои прегрешения и решившемуся на покаяние, составляет важнейший итог «Столпов общества» окончательное разочарование Норы в ее семейной жизни, осознание ею необходимости начать новое существование, чтобы стать полноценным человеком, — вот к чему приводит развитие действия в «Кукольном доме». И именно этот процесс внутреннего роста Норы и обусловливает сюжетную развязку пьесы — уход Норы от мужа. Во «Враге народа» важнейшую роль играет тот путь, который проходит мысль доктора Стокмана — от одного парадоксального открытия к другому, еще более парадоксальному, но еще более общему в социальном смысле. Несколько сложнее обстоит дело в «Привидениях». Внутреннее освобождение фру Алвинг от всех догм привычной буржуазной морали произошло еще до начала пьесы, но по ходу пьесы фру Алвинг приходит к пониманию той трагической ошибки, которую она совершила, отказавшись от перестройки своей жизни в соответствии со своими новыми убеждениями и трусливо скрыв от всех подливное лицо своего мужа.

Решающее значение изменений в духовной жизни героев для развития действия объясняет, почему в пьесах Ибсена конца 70-х годов и позднее такое большое место (особенно в концовках) отводится диалогам и монологам, насыщенным обобщенными рассуждениями. Именно в связи с этой чертой его пьес Ибсена неоднократно обвиняли в чрезмерной абстрактности, в неуместном теоретизировании, в слишком прямом выявлении авторских идей. Однако такие вербальные реализации идейного содержания пьесы всегда неразрывно связаны у Ибсена с ее сюжетным построением, с логикой развития изображенной в пьесе действительности. Чрезвычайно важно также, что те персонажи, в уста которых вкладываются Соответствующие обобщенные рассуждения, подводятся к этим рассуждениям всем ходом действия. Выпавшие на их долю переживания заставляют

их задуматься над весьма общими вопросами и делают их способными составить и изложить свое мнение по этим вопросам. Конечно, та Нора, которую мы видим в первом акте и которая нам представляется легкомысленной и веселой «белочкой», вряд ли могла бы сформулировать те мысли, которые так четко излагаются ею в пятом акте, во время объяснения с Хельмером. Но все дело в том, что в ходе действия прежде всего выяснилось, что Нора уже в первом акте фактически была иной — много выстрадавшей и способной принимать серьезные решения женщиной. А затем сами изображенные в пьесе события раскрыли глаза Норы на многие стороны ее жизни, умудрили ее.

Кроме того, отнюдь нельзя ставить знак равенства между взглядами персонажей Ибсена и взглядами самого драматурга. В какой-то мере это касается даже доктора Стокмана — персонажа, который во многом наиболее близок автору. У Стокмана ибсеновская критика буржуазного общества дана в предельно заостренном, сверхпарадоксальном виде.

Итак, огромная роль сознательного, интеллектуального начала в построении сюжета и в поведении персонажей ибсеновской драматургии отнюдь не снижает ее общей адекватности тому миру, который в этой драматургии отображен. Герой Ибсена — это не «рупор идеи», а человек, обладающий всеми измерениями, свойственными природе человека, в том числе интеллектом и стремлением к активности. Этим он решительно отличается от типических персонажей развивавшейся в конце XIX века натуралистической и неоромантической литературы, у которых интеллект, контролирующий человеческое поведение, был отключен — частично или даже полностью. Это не означает, что ибсеновским героям совершенно чужды интуитивные поступки. Они вообще никогда не превращаются в схемы. Но их внутренний мир интуицией не исчерпывается, и они способны действовать, а не только сносить удары судьбы.

Наличие таких героев объясняется в значительной мере тем, что сама норвежская действительность в силу особенностей исторического развития Норвегии была богата подобными людьми. Как писал в 1890 году Фридрих Энгельс в письме к П. Эрнсту, «норвежский крестьянин никогда не был крепостным, и это придает всему развитию, — подобно тому, как и в Кастилии, — совсем другой фон. Норвежский мелкий буржуа — сын свободного крестьянина, и вследствие этого он — настоящий человек по сравнению с вырождающимся немецким мещанином. И норвежская мещанка также отличается, как небо от земли, от супруги немецкого мещанина. И каковы бы, например, ни были недостатки драм Ибсена, эти драмы хотя и отображают мир

мелкой и средней буржуазии, но мир, совершенно отличный от немецкого — мир, в котором люди еще обладают характером и инициативой и действуют самостоятельно, хотя подчас, по понятиям иностранцев, довольно странно» *(К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 37, стр. 352–353.)*.

Прототипов своих героев, активных и интеллектуальных, Ибсен находил, впрочем, не только в Норвегии. Уже с середины 60-х годов Ибсен вообще осмыслял свою непосредственно норвежскую проблематику и в более широком плане, как составной момент развития общемировой действительности. В частности, ибсеновское стремление в драматургии 70-х и 80-х годов обратиться к персонажам деятельным и способным на решительный протест поддерживалось также наличием в тогдашнем мире людей, которые боролись за осуществление своих идеалов, не останавливаясь ни перед какими жертвами. Особенно важным в этом отношении для Ибсена был пример русского революционного движения, которым норвежский драматург восхищался. Так, в одной из своих бесед с Г. Брандесом, состоявшейся, вероятно, в 1874 году. Ибсен, применяя свой излюбленный метод — метод парадокса, превозносил «замечательный гнет», царящий в России, потому что этим гнетом порождается «прекрасное свободолюбие». И он формулировал: «Россия — одна из немногих стран на земле, где люди еще любят свободу и приносят ей жертвы… Потому-то страна и стоит так высоко в поэзии и искусстве».

Утверждая роль сознания в поведении своих героев, Ибсен строит действие своих пьес как неотвратимый процесс, закономерно обусловленный определенными предпосылками. Поэтому он решительно отвергает какие бы то ни было сюжетные натяжки, всякое непосредственное вмешательство случая в окончательное определение судьбы своих героев. Развязка пьесы должна наступить как необходимый результат столкновения противоборствующих сил. вытекая из их подлинного, глубинного характера. Развитие сюжета должно быть существенным, то есть основываться на реальных, типических чертах изображаемой действительности. Но это достигается не путем схематизации сюжета. Напротив, ибсеновские пьесы обладают подлинной жизненностью. В них вплетается множество различных мотивов, конкретных и своеобразных, непосредственно отнюдь не порожденных основной проблематикой пьесы. Но эти побочные мотивы не разбивают и не подменяют собой логику развития центрального конфликта, а только оттеняют этот конфликт, иногда даже содействую тому, чтобы он выступил с особенной силой. Так в «Кукольном доме» есть сцена, которая могла бы

стать основой для «счастливой развязки» изображенной в пьесе коллизии. Когда Крогстад узнает, что фру Линне, подруга Норы, любит его и готова несмотря на его темное прошлое — выйти за него замуж, он предлагает ей взять обратно свое роковое письмо Хельмеру. Но фру Линне не хочет этого. Она говорит: «Нет, Крогстад, не требуйте своего письма обратно… Пусть Хельмер все узнает. Пусть эта злополучная тайна выйдет на свет божий. Пусть они, наконец, объяснятся между собой начистоту. Невозможно, чтобы так продолжалось — эти вечные тайны, увертки». Итак, действие не сворачивает в сторону под влиянием случая, а направляется к своей подлинной развязке, в которой раскрывается истинная сущность отношений между Норой и ее мужем.

V

Как поэтика, так и проблематика ибсеновских пьес с конца 70-х годов по конец 90-х годов не оставалась неизменной. Те общие черты ибсеновской драматургии, о которых была речь в предыдущем разделе, в максимальной мере характерны для нее в период между «Столпами общества» и «Врагом народа», когда произведения Ибсена были в наибольшей степени насыщены социальной проблематикой.

Между тем начиная с середины 80-х годов на передний план в ибсеновском творчестве выдвигается сложный внутренний мир человека: издавна волновавшие Ибсена проблемы цельности человеческой личности, возможности осуществления человеком своего призвания и т. д. Даже если непосредственная тематика пьесы, как, например, в «Росмерсхольме» (1886), носит политический характер, связана с борьбой между норвежскими консерваторами и свободомыслящими, ее подлинной проблематикой является все же столкновение эгоистического и гуманистического начал в человеческой душе, больше не подчиняющейся нормам религиозной морали. Основной конфликт пьесы — это конфликт между слабым и далеким от жизни Иоганнесом Росмером, бывшим пастором, отказавшимся от своих прежних религиозных убеждений, и живущей в его доме Ребеккой Вест, незаконнорожденной дочерью бедной и невежественной женщины, изведавшей нужду и унижения. Ребекка — носительница хищнической морали, считающая, что она вправе любой ценой добиться своей цели, — любит Росмера и с помощью безжалостных и хитрейших приемов добивается того, что жена Росмера кончает жизнь самоубийством. Однако Росмер, не приемлющий никакой лжи, стремящийся к воспитанию свободных и благородных людей и желающий действовать только благородными средствами, при всей своей слабости, оказывается Сильнее Ребекки, хотя он также любит ее. Он отказывается принять счастье, купленное гибелью другого человека, — и Ребекка подчиняется ему. Они кончают жизнь самоубийством, бросаясь в водопад, как это сделала Беата, жена Росмера.

Но переход Ибсена к новой проблематике совершился еще до «Росмерсхольма» — в «Дикой утке» (1884). В этой пьесе заново подымаются вопросы, которым в свое время бил посвящен «Бранд». Но брандовское требование абсолютной бескомпромиссности лишается здесь своей героики, выступает даже в нелепом, комическом обличье. Проповедующий брандовскую мораль Грегерс Верле вносит только горе и смерть в

семью своего старого друга, фотографа Ялмара Экдала, которую он хочет морально поднять и избавить от лжи. Брандовская нетерпимость к людям, не решающимся выйти из рамок своей повседневной жизни, сменяется в «Дикой утке» призывом подходить к каждому человеку с учетом его сил и возможностей. Грегерсу Верле противостоит доктор Реллинг, который лечит «бедных больных» (а больны, по его словам, почти все) с помощью «житейской лжи», то есть такого самообмана, который делает осмысленной и значительной их неприглядную жизнь.

Вместе с тем концепция «житейской лжи» отнюдь не утверждается в «Дикой утке» полностью. Прежде всего, в пьесе есть и персонажи, которые от «житейской лжи» свободны. Это не только чистая девочка Хедвиг, полная любви, готовая к самопожертвованию — и действительно жертвующая собой. Это и такие лишенные всякой сентиментальности люди практической жизни, как опытный и безжалостный делец Верле, отец Грегерса, и его экономка, фру Сербю. И хотя старый Верле и фру Сербю крайне себялюбивы и эгоистичны, они стоят все же, но логике пьесы — отказываясь от всяких иллюзий и называя вещи своими именами, — несравненно выше тех, кто предается «житейской лжи». Им удается даже осуществить тот самый «истинный брак», основанный на правде и искренности, к которому Грегерс тщетно призывал Ялмара Экдала и его жену Гину. А затем — и это особенно важно — концепция «житейской лжи» опровергается во всей последующей драматургии Ибсена — и прежде всего в «Росмерсхольме», где побеждает неуклонное стремление Росмера к истине, его отказ от всякого самообольщения и лжи.

Центральная проблема драматургии Ибсена начиная с «Росмерсхольма» — это проблема тех опасностей, которые таятся в стремлении человека к полному осуществлению своего призвания. Такое стремление, само по себе не только закономерное, но для Ибсена даже обязательное, оказывается иногда достижимым лишь за счет счастья и жизни других людей — и тогда возникает трагический конфликт. Эта проблема, впервые поставленная Ибсеном уже в «Воителях в Хельгеланде», с наибольшей силой развернута в «Строителе Сольнесе» (1892) и в «Йуне Габриэле Боркмане» (1896). Герои обеих этих пьес решаются принести в жертву для выполнения своего призвания судьбу других людей и терпят крушение.

Сольнес, удачливый во всех своих начинаниях, сумевший добиться широкой известности, несмотря па то что он не получил настоящего архитекторского образования, гибнет не от столкновения с внешними силами. Приход юной Хильды, побуждающей его стать таким же смелым, каким он был когда-то,

является лишь поводом к его гибели. Подлинная причина гибели заложена в его раздвоенности и слабости. С одной стороны, он выступает как человек, готовый принести себе в жертву счастье других людей: свою архитекторскую карьеру он делает, по его собственному мнению, за счет счастья и здоровья своей жены, а в своей конторе он беспощадно эксплуатирует старого архитектора Брувика и его талантливого сына, которому он не дает возможности самостоятельно работать, так как боится, что тот скоро его превзойдет. С другой стороны, он все время ощущает несправедливость своих действий и обвиняет себя даже в том, в чем он, по сути дела, вообще не может быть повинен. Он все время тревожно ждет расплаты, возмездия, и возмездие действительно настигает его, но не в облике враждебных ему сил, а в облике любящей его и верящей в него Хильды. Воодушевленный ею, он поднимается на высокую башню построенного им здания — и падает, охваченный головокружением.

Но и отсутствие внутренней раздвоенности не приносит успеха человеку, пытающемуся выполнить свое призвание, не считаясь с другими людьми.

Банкиру и крупному дельцу Боркману, мечтающему стать Наполеоном в экономической жизни страны и покорять все новые и новые силы природы, чужда всякая слабость. Сокрушительный удар ему наносят внешние силы. Его врагам удается изобличить его в злоупотреблении чужими деньгами. Но и после длительного тюремного заключения он остается внутренне не сломленным и мечтает снова вернуться к своей любимой деятельности. Вместе с тем подлинная причина его крушения, обнаруживающаяся по ходу действия пьесы, лежит глубже. Еще молодым человеком он оставил женщину, которую любил и которая любила его, и женился на ее богатой сестре, чтобы получить средства, без которых он не мог бы приступить к своим спекуляциям. И именно то, что он предал свою подлинную любовь, убил живую душу в любящей его женщине, приводит, по логике пьесы, Боркмана к катастрофе.

И Сольнес и Боркман — каждый по-своему — люди большого формата. И этим они привлекают Ибсена, издавна стремившегося утвердить полноценную, нестертую человеческую личность. Но реализовать свое призвание они роковым образом могут, лишь потеряв чувство ответственности перед другими людьми. Такова суть того основного конфликта, который Ибсен усматривал в современном ему обществе и который, будучи весьма актуален для той эпохи, предвосхитил также — пусть косвенно и в чрезвычайно ослабленном виде — страшную действительность XX

века, когда силы реакции для достижения своих целей приносили в жертву миллионы невинных людей. Если Ницше, также не представляя себе, конечно, реальной практики XX века, в принципе утверждал подобное право «сильного», то Ибсен в принципе отрицал это право, в каких бы формах оно ни проявлялось.

В отличие от Сольнеса и Боркмана, Гедда Габлер, героиня несколько более ранней пьесы Ибсена («Гедда Габлер», 1890), лишена подлинного призвания. Но она обладает сильным, самостоятельным характером и, привыкнув, как дочь генерала, к жизни богатой, аристократической, чувствует себя глубоко неудовлетворенной мещанской обстановкой и однообразным течением жизни в доме своего мужа — бездарного ученого Тесмана. Она стремится вознаградить себя, бессердечно играя судьбой других людей и пытаясь добиться, хотя бы ценой величайшей жестокости, чтобы произошло хоть что-то яркое и значительное. А когда и это ей не удается, тогда ей начинает казаться, что за ней «всюду так и следует по пятам смешное и пошлое», и она кончает жизнь самоубийством. Правда, Ибсен дает возможность объяснить капризное и доходящее до полного цинизма поведение Гедды не только особенностями ее характера и историей ее жизни, но физиологическими мотивами — а именно тем, что она беременна.

Ответственность человека перед другими людьми трактуется — с теми или иными вариациями — ив остальных поздних пьесах Ибсена («Маленький Эйольф», 1894, и «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», 1898).

Начиная с «Дикой утки» в пьесах Ибсена еще более усиливается многоплановость и емкость образов. Все менее оживленным — во внешнем смысле этого слова — становится диалог. Особенно в самых поздних пьесах Ибсена все более длительными становятся паузы между репликами, и персонажи все чаще не столько отвечают друг другу, сколько говорят каждый о своем. Аналитизм композиции сохраняется, но для развития действия теперь важны не столько постепенно выясняющиеся прежние поступки персонажей, сколько их постепенно обнаруживающиеся прежние чувства и мысли. В ибсеновских пьесах усиливается и символика, причем она подчас становится очень сложной и создает перспективу, ведущую в какую-то неясную, колеблющуюся даль. Порой здесь выступают и странные, фантастические существа, происходят странные, трудно объяснимые события (особенно в «Маленьком Эйольфе»). Нередко о позднем Ибсене вообще говорят как о символисте или неоромантике.

Но новые стилевые черты поздних пьес Ибсена органически включены в общую художественную систему его драматургии 70-80-х годов. Вся их символика и вся та неопределенная дымка, которой они окружены, является важнейшей составной частью их общего колорита и эмоционального строя, придает им особую смысловую емкость. В ряде случаев носителями ибсеновской символики являются какие-либо осязательные, чрезвычайно конкретные предметы или явления, которые соединены множеством нитей не только с общим замыслом, но и с сюжетным построением пьесы. Особенно показательна в этом плане живущая на чердаке в доме Экдаля дикая утка с пораненным крылом: она воплощает судьбу человека, которого жизнь лишила возможности устремиться ввысь, и вместе с тем играет важную роль во всем развитии действия в пьесе, которая с глубоким смыслом и носит заглавие «Дикая утка».

VI

В 1898 году, за восемь лет до смерти Ибсена, торжественно справлялось семидесятилетие великого норвежского драматурга. Его имя в это время было во всем мире одним из самых знаменитых писательских имен, его пьесы ставились в театрах множества стран.

В России Ибсен был одним из «властителей дум» передовой молодежи начиная с 90-х годов, но особенно в начале 1900-х годов. Многие постановки ибсеновских пьес оставили значительный след в истории русского театрального искусства. Большим общественным событием явился мхатовский спектакль «Враг народа» в Петербурге 4 марта 1901 года. Огромный резонанс имела постановка «Кукольного дома» в театре В. Ф. Комиссаржевской в Пассаже — с В. Ф. Комиссаржевской в роли Норы. Ибсеновские мотивы — в частности, мотивы из «Пера Гюнта» — явственно звучали в поэзии А. А. Блока. «Сольвейг, ты прибежала на лыжах ко мне…» — так начинается одно из стихотворений Блока. А эпиграфом к своей поэме «Возмездие» Блок взял слова из ибсеновского «Строителя Сольнеса»: «Юность — это возмездие».

И в последующие десятилетия пьесы Ибсена нередко появляются в репертуаре разных театров во всем мире. Но все же творчество Ибсена начиная с 20-х годов становится менее популярным. Однако традиции ибсеновской драматургии весьма сильны и в мировой литературе XX века. В конце прошлого и в самом начале нашего столетия у драматургов разных стран можно было услышать отзвуки таких черт ибсеновского искусства, как актуальность проблематики, напряженность и «подтекстность» диалога, введение символики, органически вплетающейся в конкретную ткань пьесы. Здесь надо назвать прежде всего Б. Шоу и Г. Гауптмана, но в какой-то мере и А. П. Чехова, несмотря на неприятие Чеховым общих принципов ибсеновской поэтики. А начиная с 30-х годов XX века все большую роль играет ибсеновский принцип аналитического построения пьесы. Обнаружение предыстории, зловещих тайн прошлого, без раскрытия которых, непонятно настоящее, становится одним из излюбленных приемов как театральной, так и кинодраматургия, достигая своего апогея в произведениях, изображающих — в той или иной форме — судебное разбирательство. Влияние Ибсена — правда, чаще всего не прямое перекрещивается здесь с влиянием античной драмы.

Дальнейшее развитие получает и тенденция ибсеновской

драматургии к максимальной концентрации действия и к сокращению числа персонажей, и также к максимальной многослойности диалога. И с новой силой оживает ибсеновская поэтика, направленная на раскрытие вопиющего расхождения между прекрасной видимостью и внутренним неблагополучием изображаемой действительности.